



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Ironia romantyczna w "Młodości Pana Twardowskiego" Jarosława Iwaszkiewicza - w świetle stanu badań

**Author:** Łukasz Kraj

**Citation style:** Kraj Łukasz. (2014). Ironia romantyczna w "Młodości Pana Twardowskiego" Jarosława Iwaszkiewicza - w świetle stanu badań. W: M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka (red.), "Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy - dzieła - czytelnicy. Cz. 5" (S. 264-282). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Łukasz Kraj

---

**Ironia romantyczna  
w *Młodości Pana Twardowskiego*  
Jarosława Iwaszkiewicza –  
w świetle stanu badań\***

Poznając twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, nieuchronnie konstatuje się pewne jej cechy, które zdają się wybijać na plan pierwszy. Pesymizm wypływający z odczuwanej i dostrzeganej ironii losu oraz rezygnacja jako wynik ostatecznego pogodzenia się z nim wielokrotnie podkreślane były przez badaczy i, obok stwierdzenia tendencji klasycyzujących, służyć mogą za hasła do „zaindeksowania” czy, mówiąc potocznie, „zaszufladkowania” jego pisarstwa. Wszystkie te rozpoznania są oczywiście słuszne, nie wyczerpują jednak bogactwa drogi twórczej, którą przebył – zarówno w sferze idei, jak i formy.

Jedną z interesujących kwestii jest ironiczność. Nie chodzi jednak o ironię losu czy o świadomość ironii tragicznej, które to aspekty nieobce były twórczości poety ze Stawiska przez niemal cały czas jej powstawania – lecz ironię o rodowodzie romantycznym. Wprawdzie zestawienie dorobku Iwaszkiewicza z tą kwestią nie jest oczywis-

---

\* Niniejszy artykuł jest częścią większej rozprawy, powstającej pod kierunkiem Pana Profesora Marka Piechoty, zatytułowanej *Jarosław Iwaszkiewicz jako późny wnuk romantyków*. Stanowi równocześnie naturalną kontynuację wcześniejszego szkicu, dotyczącego *Młodości Pana Twardowskiego*, który ukazał się w poprzednim tomie serii. Zob. Ł. Kraj: *Młodzieńczy poemat dygresyjny Jarosława Iwaszkiewicza o panu Twardowskim*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Cz. 4. Red. M. Piechota, J. Ryba. Katowice 2012.

te, istnieje jednak wspólna dla nich płaszczyzna, bardzo specyficzna zresztą, mianowicie juvenilny poemat dygresyjny *Młodość* Pana Twardowskiego.

Tak jak na genezę samego utworu wpłynęło zafascynowanie twórczością Słowackiego, szczególnie zaś jego *Beniowskim*, tak na ironiczność poematu oddziałał wzorzec ironii autora *Balladyny*, jego

bardzo indywidualna koncepcja romantycznego stylu, odwołująca się do postawy ironicznej. Jest tu oczywiście nawiązanie do Byrona [...], ale chyba i do tego pojęcia ironii, jakie do romantycznej filozofii sztuki wprowadził Fryderyk Schlegel<sup>1</sup>.

Przywołana opinia Aliny Kowalczykowej wprowadza dwa ważne, acz dodatkowe, źródła postawy ironicznej. Pierwsze z nich – *Don Juan* George’a Gordona Byrona – jest wymienione z premedytacją przez samego Iwaszkiewicza. Czyni on bowiem słynnego uwodziciela jedną z działających postaci poematu. Don Juan (tak właśnie zapisywany) jest jednak – podobnie jak inne postaci mające rodowód literacki: Hamlet, Don Kiszot, Faust – jedynie pewnym emblematem, wygodnym o tyle, że samo imię na zasadzie antonomazji ewokuje już określone cechy – autor nie musi ich zatem wyjaśniać, co najwyżej wzmacnia je dla budowania komizmu. Co ciekawe, wprowadzenie do utworu bohaterów dzieł literackich luminarzy nie łączy się z atrakcyjnością ich przedstawienia. Można wręcz powiedzieć, że są oni dość nudni i – poza swymi sztandarowymi właściwościami charakterologicznymi – bezbarwni. Podejście takie wiąże się ściśle z rozwiązaniem zastosowanym przez Byrona. Włodzimierz Szturc zauważa:

znamienny rozdzźwięk [...] pomiędzy tradycją Don Juana a bohaterem Byrona. Tamten Don Juan, owiany legendą zostaje użyty przez Byrona do zbudowania postaci zgoła nieciekawej [...]. Powołanie wzorca

---

<sup>1</sup> A. Kowalczykowa: *Wstęp*. W: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*. Oprac. A. Kowalczykowa. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. XLIX. Wielość form ironii u Słowackiego podkreślił Jacek Brzozowski: „Ironia romantyczna, bajronowska, szekspirowska, tragiczna; ironia tradycyjna czy też brana ogólnie bądź potocznie; ironia słów i rzeczy; autoironia... Nie mamy co prawda pełnej historii Słowackiego ironicznego, ale [...] mniej więcej wiemy, że, jak, gdzie, dlaczego i dopokąd był (bywał) autor *Anhellego* ironiczny” (Idem: *Notatki do ironii u Słowackiego*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999, s. 37). Poemat dygresyjny bywa też nazywany poematem ironicznym (por. S. Kawyn: *Poemat ironiczno-romantyczny*. W: Idem: *Studia i szkice*. Kraków 1976). Zob. również syntetyczne omówienie dziejów ironii romantycznej, poczynwszy od myśli Fichtego, w artykule Stefana Kawyna *Ironia romantyczna* (ibidem).

Don Juana z Sewilli jest ironiczne wobec tradycji tego tematu w literaturze [...]. Jeśli jednak tradycja jest silna, natychmiast ironicznie zwraca się przeciw użytym do jej negacji retorycznym chwytom. Skutek taki, że tradycja, która miała być ironicznie podważona, tą samą mocą unieszkodliwia to, co ją podważa<sup>2</sup>.

Ironia staje się więc bronią obosieczną, wprowadzając ironizowany przedmiot i ironizujący podmiot w stan dialektycznego rozchwiania. Podobnie zresztą postąpił autor z tytułowym bohaterem. Twardowski – postać obecna przecież w polskiej tradycji – nie został obdarzony wyrazistymi cechami. Dopiero w zakończeniu poematu pojawia się informacja o jego przyszłych losach jako osoby znanej, choć i tutaj potraktowanej z pewną dezynwolturą<sup>3</sup>:

Pozostał Pietrek na długo w Krakowie  
 Przy dworskich służbach a i przy rycerskich.  
 Kochali jego obaj Zygmuntowie.  
 Czytałem tylko w papierach kacerskich,  
     Którym był znalazł w domu Mikołaja z Kuzy,  
     Że jakiś Piotr Twardowski kochankiem był Meduzy<sup>4</sup>.

Kreacja bohatera wyraźnie wpisuje się zatem w tradycję Byrona i oczywiście Słowackiego. Mimo nawiązania do angielskiego poety, zde-

<sup>2</sup> W. Szturc: *Osiem szkiców o ironii*. Kraków 1994, s. 101.

<sup>3</sup> Interesujące, że Iwaszkiewicz nie podkreślił wyraźniej zależności między Twardowskim a Faustem. Obaj bohaterowie spotykają się wprawdzie na kartach poematu, ale ich interakcja jest ograniczona. Domyślności czytelnika pozostawia się wyciągnięcie ewentualnych wniosków z zaistniałej zbieżności. Przemiana, jaką przechodzi Twardowski, uczestnicząc w tajemniczych rytuałach i inicjacjach w zaczarowanym zamku, dokonuje się nie za sprawą czarnoksiężnika, ale księżniczki Olony. Lekceważący stosunek narratora do Fausta może oznaczać sięgnięcie do źródeł legendy. Maria Żmigrodzka pisze: „Jak wynika ze skąpych wzmianek, historyczny doctor Georgius Faustus wiódł w początkach XVI wieku żywot niezbyt świetny i nie bardzo chwalebny. Wędrował z miasta do miasta [...], miał nawet studiować magię na Uniwersytecie Krakowskim, lecz w uczonym świecie zdobył jedynie opinię szarlatana i pyszałkowego fanfaronu” (Eadem: *Doktor Faust – prawda i zmyślenie*. W: Eadem: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 2002, s. 442). „Polski Faust”, według Iwaszkiewicza, nie jest zatem kopią swego rzekomego niemieckiego pierwowzoru. Dystansuje również – w rywalizacji o względy tajemniczej księżniczki – pozostałych bohaterów (w tym także, co znaczące, Don Juana), którzy muszą zadowolić się rolą upokorzonych kochanków – nieatrakcyjnej, jak ją przedstawia narrator – królowej Bony.

<sup>4</sup> J. Iwaszkiewicz: *Młodość Pana Twardowskiego. Poemat*. Warszawa 1979, s. 130. Kolejne cytaty przytoczone za tymże wydaniem oznaczono skrótem MPT wraz z podaniem strony.

cydowane pierwszeństwo jako pierwowzór posiada *Beniowski*, a wątki czy motywy bajroniczne zostają niejako przesączone przez dzieło Słowackiego, co zresztą zgadzałoby się z opinią Agnieszki Wnuk, zwracającej uwagę na „manierę czytania polskiego romantyzmu właśnie poprzez bajronizm”<sup>5</sup>. Jak pisała Gizela Reicher-Thonowa:

Znamy źródła ironii Słowackiego, nie bez wpływu jednak dla sposobu jej wypowiedzenia się będzie [...] forma ironii Byrona [...]. Przykład Byrona działał po prostu zachęcająco, stał się – trafiwszy na odpowiednie podłoże – podniętą do wyrażenia już istniejącego ironicznego stosunku<sup>6</sup>.

Przywołany cytat zasadniczo przyjmuje formę obrony polskiego wieszczą, którego dzieło, z racji zbieżności z Byronem, zarzucano wtórność<sup>7</sup>. Chociaż „*Beniowski* wydaje się co do formy ludzaco do *Don Juana* podobny”<sup>8</sup>, jest jednak dziełem na wskroś oryginalnym, a sam bajronizm, tak wyraźny w początkowych etapach twórczości wieszczą, w *Beniowskim* ulega w pewnym sensie transgresji<sup>9</sup>. Analogie, prócz tych bezpośrednich, wynikają zapewne również ze wspólnego źródła ironii romantycznej u obydwu poetów – niemieckiej myśli filozoficznej, głównie zaś poglądów Friedricha Schlegla. Mimo iż „twórczość filozofa nie była dokładnie znana autorowi *Króla Ladawy*, [...] jego koncepcje artystyczne stanowią jeden z ważniejszych kontekstów interpretacyjnych dla Słowackiego ironicznego”<sup>10</sup>. Jak pisze Olga Taranek: „choć ni-

---

<sup>5</sup> A. Wnuk: *Bajronizm jako jeden z języków polskiego romantyzmu. Polskie adaptacje i modyfikacje*. „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, nr 8, s. 234.

<sup>6</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. Kraków 1933, s. 183. Pisownia w tym cytacie, jak i w kolejnych, została zmodernizowana, zgodnie ze współczesnymi standardami.

<sup>7</sup> „Jego ironię nazwano naśladownictwem, cieniem *Don Juana* angielskiego. [...] *Beniowski* nie jest cieniem *Don Juana* [...], ani ironia Słowackiego nie jest naśladownictwem Byrona. Inne zupełnie jest jej źródło, inna cecha i zupełnie inne formy” (W. Jabłonowski: „*Beniowski*”. *Poema przez Juliusza Słowackiego*. W: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego [1826–1862]*. Zebrał i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczowski. Wrocław 1963, s. 177).

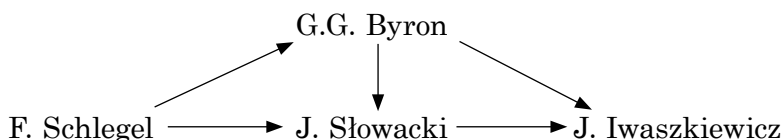
<sup>8</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 146.

<sup>9</sup> „*Casus* Juliusza Słowackiego prezentuje [...] interesujący przypadek bajronizmu jako drogi twórczej, [...] *Beniowski* nie stanowi prostego przeniesienia formy *Don Juana* do literatury polskiej, a raczej jawi się jako przekroczenie dotychczasowej manieri pisarskiej, [...] owego ostentacyjnego literackiego bajronizmu” (A. Wnuk: *Bajronizm jako jeden z języków polskiego romantyzmu...*, s. 239).

<sup>10</sup> O. Taranek: „*Transcendentalna błazenada*”. *Estetyzacja pojęcia ironii na przykładzie prób powieściowych Juliusza Słowackiego*. W: *Romantyzm. Literatura – Kultura – Obyczaj*. Red. M. Jonca, M. Łoboz. Wrocław 2009, s. 131.

gdy bezpośrednio nie powoływał się w kontekście ironii romantycznej na Schlegla, [...] tkwił bardzo głęboko w tym paradoksalnym systemie ironicznej filozofii [...]”<sup>11</sup>.

O ile zatem bajronizm przyswajał Iwaszkiewicz głównie w formie przetworzonej przez Słowackiego (choć zapewne znał również oryginał), o tyle system filozoficzny Schlegla mógł przenikać do jego poematu tylko pośrednio (wydaje się mało prawdopodobne, żeby czytywał pisma teoretyczne niemieckich romantyków). Powstaje więc sytuacja interesująca w swoim skomplikowaniu – dobrze unaocznia jednak wędrówkę idei, niezależną, jak się okazuje, od bezpośredniej znajomości tekstów. W uproszczeniu można by to zagadnienie przedstawić w formie graficznej:



Jak widać, postacią centralną w tym układzie jest Słowacki i on też najwyraźniej zaważył na kształcie poematu Iwaszkiewicza, stanowiąc główny nośnik idei<sup>12</sup> i rozwiązań artystycznych na tym etapie. Reicher-Thonowa stwierdza: „Ironii od nikogo zapożyczyć nie można: ona jest [...] nastrojem, wpływającym z głębi duszy twórcy. Ale nastrój ten poszukuje pewnej formy [...]. Tę formę [...] można świadomie lub nieświadomie naśladować”<sup>13</sup>. W przypadku *Młodości Pana Twardowskiego* mamy do czynienia niewątpliwie ze świadomym czerpaniem ze wzorów *Beniowskiego*. Potwierdzają to zarówno dygresje, których adresatem jest wieszcz, jak i konkretne rozwiązania formalne (Iwaszkiewicz nie zmierzył się wprowadzić z oktawą, ale i zastosowana przez niego sekstyna ma swoje źródło w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*). Nad

<sup>11</sup> O. Taranek: „Dziwadła ekscentryczności”? Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humoryzmu. „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2010, nr 8, s. 199. Jak dodaje autorka, recepcja teorii Schlegla „nie zawsze wynikała z bezpośredniej znajomości pism jenańczyków, a częściej [...] z popularności estetycznych poglądów samego Hegla, [...] polscy krytycy [...] odwoływali się częściej do Jeana Paula (Richtera) niż bezpośrednio do Friedricha Schlegla [...]” (Ibidem, s. 194). Z kolei Szturc w kontekście *Beniowskiego* wyraża opinię: „Słowacki wybrał estetykę fragmentu, a uczynił to niezależnie od wcześniejszej o około 40 lat estetyki niemieckiego romantyzmu” (W. Szturc: *Osiem szkiców o ironii...*, s. 107).

<sup>12</sup> Występowałby tutaj układ trójwarstwowy: 1) Schlegel czytany przez Słowackiego; 2) Schlegel czytany przez Byrona, którego teksty czytał Słowacki; 3) teksty Byrona i Słowackiego czytane przez Iwaszkiewicza.

<sup>13</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 145.

całym poematem unosi się osobowość autora, tworzącego paradoksalne sytuacje i tym samym wpisującego się w postulaty Schlegla, o którym Szturc pisał:

Uznając dialektykę wartości za podstawę paradoksu, wywiódł z niej ideę każdej działalności twórczej, polegającej na połączeniu „samozniszczenia” i „samostworzenia”. [...] Zadaniem ironii romantycznej było także odsłanianie związku twórcy i jego dzieła, owego szybowania („*Schweben*”) ponad tym, co stworzył<sup>14</sup>.

Ukazywanie relacji twórca – dzieło (autotematyczne poniekąd dla romantyków i metaliterackie zarazem) uzyskało w rozważaniach niemieckiego filozofa miano „permanentnej parabazy”. Autor wychylał się niejako z kart utworu. Najwyraźniejszym przejawem zastosowania tego założenia, współkształtującego swoistą ironię narracyjną, była obecność dygresji „rozbijających jednolitą strukturę narracji i demaskujących iluzję świata przedstawionego”<sup>15</sup>. Całość, mimo iż dygresyjna, spięta była osobowością twórcy do tego stopnia, że „dzieło jawi się jako pretekst lub pozbawiona autonomii kreacja”<sup>16</sup>, jeśliby pozostawić je samo sobie, bez odniesień do pisarza. Dygresje Iwaszkiewicza mają, na wzór Słowackiego, charakter metaliteracki, stanowią również zapis ówczesnego życia poety (przeczytane książki, odbłaski drobnych zdarzeń, rodzime miejsca i bliscy ludzie). Brak jednak, tak charakterystycznej u romantycznego wieszczu, postawy bojowej. Ironia Słowackiego była „ostrym narzędziem w walce”<sup>17</sup>, niejednokrotnie przechodząc w sarkazm; rozprawiał się, używając jej, z przeciwnikami literackimi i ideowymi (niepoślednią rolę w takim stosowaniu techniki ironicznej odegrał tu wzór Byrona). Młody Iwaszkiewicz, będący przed debiutem, nie miał jeszcze z kim walczyć. Jego ironia pozbawiona jest zatem

<sup>14</sup> W. Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 71.

<sup>15</sup> P. Łaguna: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków–Wrocław 1984, s. 64. Badacz podkreśla wagę występowania dygresji, nie zaś ich tematyki. Już Cyprian Kamil Norwid w odniesieniu do Słowackiego zauważał: „Poema *Beniowski* tak dalece pełne jest przekleństw iż treścią jego jest to właśnie co jest podrzędnem; forma tak ironiczna, że nawiasy są celem” (C. Norwid: *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach [z dodatkiem rozbioru „Balladyny”]*. Paryż 1861, s. 58–59).

<sup>16</sup> W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 75. Ponadto Schlegel „dowodzi, że wszystkie powyższe pierwiastki należy łączyć z ironią. [...] Wokół niej skupiają się [...] gra, humor, komizm czy karykatura. Gra poetycka jest wywołanym wyobraźnią pozorem akcji” (E. Klin: *O programie romantycznym Fryderyka Schlegla*. „Roczniki Humanistyczne” 1962, T. 11, z. 4, s. 29).

<sup>17</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 25.

swej gryzącej natury, ujawniając wiele cech wspólnych z komizmem<sup>18</sup> i humorem:

Wyróżnił on [Theodor Lipps – Ł.K.] trzy typy humoru: pogodzony, poróżniony i ironiczny, tworzące swoistą triadę estetyczną. Od postawy poróżnionej różni stanowisko ironisty nieagresywny stosunek do rzeczywistości, natomiast od postawy pogodzonej – zachowanie postulatów ideowych z myślą o bliżej nie określonej przyszłości<sup>19</sup>.

To nieagresywne nastawienie jest wyraźne u Iwaszkiewicza. Jego ironia niekiedy zdaje się przypominać tę zawartą w przeważających partiach *Podróży na Wschód* (jeszcze nie tak „gryzących”) lub dalszych pieśniach *Beniowskiego* (pisanych już pod naporem idei genezyjskich), gdzie „Z nastroju przeszła ironia raczej w formę. [...] Ironia subiektywna przechodzi w obiektywną, staje się coraz bardziej składnikiem utworu, coraz mniej wyrazem uczuć poety”<sup>20</sup>. Bardziej problematyczna wydaje się kwestia pogodzenia – trudno jednoznacznie stwierdzić,

<sup>18</sup> „[...] stanowi ona wyjątkowo subtelny przejaw komizmu. To, co w formach uważanych za najwyraźniejszą komiczną (satyra, humor) wyraża się poprzez wypowiedź bezpośrednią [...], w ironii znajduje się w bezustannej oscylacji i bez względu na natężenie krytycyzmu, gwałtowność i złośliwość intencji bliższe jest zawsze aluzji, realizowanej na dwóch planach znaczeniowych” (P. Łąguna: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 50–51).

<sup>19</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>20</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 121. Maria Żmigrodzka stwierdza wręcz: „Etos ironii romantycznej po polsku załamywać się zaczął w następnych pieśniach *Beniowskiego*, pisanych w dobie mistycznego przełomu” (Eadem: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: Eadem: *Przez wieki idąca powieść...*, s. 207). Iwaszkiewicz nie był zwolennikiem oddzielania pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego* od zachowanej reszty. Píše o tym w recenzji książki Stefana Treugutta (S. Treugutt: „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964): „Oczywiście wolelibyśmy, aby Treugutt nie ułatwiał sobie zadania, odkrawając tak wyraźnie od całości pozostałego torsu poematu jego pięć pierwszych pieśni” (J. Iwaszkiewicz: *Beniowski*. W: Idem: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 278). Znał zresztą od wczesnej młodości twórczość wieszczą (łącznie z mniej popularnymi utworami, np. *Królem Ladawy*, którego wątki wykorzystał w późniejszej prozie poetyckiej), nie więc dziwnego, że dostrzec można zależności między *Młodością Pana Twardowskiego* a dwoma poematami dygresyjnymi Słowackiego, tak jak między *Beniowskim* a oboma dygresyjnymi utworami Byrona. „[...] *Childe Haroldowi* brak wyraźnej ironii, która często przebłykuje w sestynach *Podróży*, pisanej w formie *Childe Harolda*, ale w manierze i nastroju *Don Juana*” (G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 195). Pozostaje tylko wyobrazić sobie, jak wyglądałby drugi poemat dygresyjny Iwaszkiewicza, gdyby powstał (dopełniając tym samym dwoistości realizacji gatunku, która zaistniała zarówno u Byrona, jak i Słowackiego). Pewne pojęcie o tym może dać proza poetycka twórcy *Oktostychów*, w której nadal pojawiają się nawiązania do biografii i pisarstwa autora *Króla-Ducha*).



że autor *Młodości Pana Twardowskiego* rzeczywiście nie był wtedy humorystą pogodzonym, choć zapewne owo pogodzenie, wiążące się z postawą rezygnacyjną, która później go cechowała, nie dokonało się jeszcze w pełni. Z braku realnych przeciwników, z którymi można by podjąć walkę, Iwaszkiewicz obiera sobie za „ofiary” bohaterów tradycji literackiej. Przemieszczanie historyczno-geograficzne, jakie ma miejsce w utworze (Hamlet, Don Żuan, Don Kiszot i Faust z wizytą w Polsce czasów zygmuntowych; postaci królowej Bony i na wpół mitycznego Twardowskiego), podpada poniekąd pod sytuację rodem z karnawału. „Śmiech karnawałowy jest śmiechem wynikłym z gry przeciwieństw, z pomieszania hierarchii i porządków [...]. Karnawał to ewokacja ironii w najwyższym stopniu [...]”<sup>21</sup>. Łączy się to z zagadnieniem tzw. transcendentalnej błazenady (lub „bufonerii”) – jednym z podstawowych założeń teorii Schlegla, o którym Eugeniusz Klin pisze, iż: „jest wyrazem nowoczesnego rozdźwięku świadomości, formą jego przewyciężenia poprzez ironię w dziele sztuki, przewyciężenia uwarunkowania i realności w życiu w sensie włoskiego *buffo*”<sup>22</sup>. Szturc zaś dopowiada:

Pojęcie transcendentalności przypisane przez Schlegla błazenadzie oznaczało ową specyficzną grę prowadzoną z rzeczywistością i ideami. Błazen nigdy nie mówił serio, nie mówił też żartem, lecz utrzymywał świat będący przedmiotem komentarza w dziwnym zawieszeniu<sup>23</sup>.

Karnawałowe (i poniekąd burleskowe) jest zestawienie w jednym dziele tak różnych postaci literackich. Jeśli przemyśleć to głębiej, okaże się jednak, że istnieje płaszczyzna, na której spotykają się nie tylko postaci „wypożyczone” przez Iwaszkiewicza, ale także ich twórcy. Tym wspólnym polem jest sama ironia. Shakespeare, Cervantes, Goethe, Byron – choć na różne sposoby – są wszyscy pisarzami, którym ironia nie była obca<sup>24</sup>. Wypada przyjrzeć się bliżej szczególnie Shakespeare’owi, bowiem specyficzną pseudoapostrofą do tego właśnie pisarza rozpoczyna Iwaszkiewicz swój poemat:

---

<sup>21</sup> P. Łaguna: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 67. Utwór Iwaszkiewicza zawiera również, jak się zdaje, pewne elementy zbieżne z estetyką kampu. Por. S. Sontag: *Notatki o kampie*. Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.

<sup>22</sup> E. Klin: *O programie romantycznym Fryderyka Schlegla...*, s. 16.

<sup>23</sup> W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 190. Sytuacja taka przypomina nieco, *mutatis mutandis*, słynny paradoks kłamcy.

<sup>24</sup> Por. G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 10, 17–18, 151; P. Łaguna: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 35; W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 82.

Szekspir był głupcem. Tak przynajmniej twierdzi  
 Pan Tolstoj Leon. A że mąż takowy,  
 Który wysoko na Parnasu żerdzi  
 Siadł i nad inne wyższy zda się głowy,  
 Tak to powiedział – niech się nikt nie spiera,  
 Bo może wcale nie było Szekspira.

MPT, s. 5

Mimo tak „brzydko wychowanej” apostrofy, jak poeta określił ją w kolejnej strofie, ostrze ironii jest tutaj wymierzone raczej w Tolstoję, kwestionującego rangę angielskiego dramaturga. Całość jednak ma charakter pogodny, a dobitność formuły inicjującej utwór raczej walor fajerwerku, mającego za zadanie olśnić i zaciekać odbiorcę, niż rażącego gromu. Z innych źródeł wiadomo bowiem, że Iwaszkiewicz cenił wysoko obydwu przywołanych pisarzy<sup>25</sup>.

Na ironię Shakespeare’a zwrócił już uwagę Schlegel:

Z ironią nie ma żartów. Potrafi działać niesłychanie długo. Niektórych spośród najrozryślniejszych artystów poprzednich epok podejrzywam, że w kilkaset lat po śmierci wciąż jeszcze bawią się w ironię wobec najzagorzalszych swych wielbicieli i zwolenników. Szekspir ma tak niezliczone głębiny, fortele i zamysły; czyż nie mógł zamierzyć i tego, by ukryć w swych dziełach podchwytliwe sidła na najprzemysłniejszych artystów potomności, aby ich zmylić – aby, zanim się obejrzą, uwierzyli, że są mniej więcej tacy jak Szekspir? Z pewnością mógł i to zamierzyć znacznie łatwiej, niż sądzimy<sup>26</sup>.

Twórczość autora *Hamleta* była też drugim, oprócz Byrona, źródłem postawy ironicznej u Słowackiego<sup>27</sup>. Uzupełniała tamto i pozwalała na zaistnienie ironiczności na wszystkich poziomach dzieła:

<sup>25</sup> „Nie pierwszy raz przychodzi mi mówić o Tolstoju [...]. Zawsze jednak doznaję tego samego uczucia [...] wielkiego lęku, że oto ja, niegodny, ośmielam się zabierać głos i mówić o człowieku tak nadzwyczajnym i pisarzu tak doskonałym [...]. Kiedy się myśli czy mówi o Tolstoju, myśli się i mówi jak gdyby o kimś bardzo bliskim [...], o kimś, z kim łączy nas niezwykle trwała więź porozumienia” (J. Iwaszkiewicz: *Słowo o Tolstoju*. W: Idem: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983, s. 134). Shakespeare’a nazywał „[...] wspaniałym, ponadczasowym pisarzem [...]” (Idem: *Czytając Szekspira*. W: Idem: *Rozmowy o książkach...*, s. 37), tłumaczył *Hamleta* oraz *Romea i Julię* (który to zresztą dramat posłużył mu później za kanwę do własnych *Kochanków z Werony*).

<sup>26</sup> F. Schlegel: *O niezrozumiałości*. Przeł. J. Ekier. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i oprac. T. Namowicz. Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 201.

<sup>27</sup> Zob. G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 2–3.

Przeżycie dyktuje zawsze ironię wyraźną, bezpośrednią, wybuchającą silnie i niepohamowanie, ironię typu Byrona, względy artystyczne każą użyć ironii jako pewnego środka przy charakterystyce osób, przy splocie akcji, czy po prostu jako kunsztownej formy. To typ ironii szekspirowskiej<sup>28</sup>.

Sam pomysł sprowadzenia na ziemi polskie Hamleta i innych bohaterów mógł się zresztą narodzić pod wpływem Słowackiego, który w jednym z utworów czynił z angielskiego dramaturga Słowianina:

Przyśniła mi się dziwna komedia – podróżny krajów tych, gdzie wierzą w metempsykozę – duszy i ducha, wielki zwolennik Szekspira – zdawało mi się, że błędzę w pustych Puławach, że zachodzę do odartej świątyni Sybilli, gdzie niegdyś na stole leżało pióro Tassa [...]. Teraz przebaccie mi, bo zdawało mi się, że sam Wiliam Szekspir siedzi w pustej świątyni pamiątek, ale już nie Anglik, już obleczony w ciało sławiańskie<sup>29</sup>.

Narrator poematu Iwaszkiewicza, usprawiedliwiając pojawienie się w utworze Hamleta, który w oryginale ginie, mówi:

Lecz ta się stała awantura  
Tylko dlatego, że śmierć Wila konik –  
Iż nic nie mając z książkowego szczura  
Pisał tragedie nie czytając kronik.  
I tu rozdziału do końca nie czytał  
Porzucił książkę, a za pióro chwytał.  
MPT, s. 6

Wcześniej stwierdza, że Shakespeare „wszystkich wysyła na mary” (MPT, s. 5), co wywołuje skojarzenie z odpowiednim fragmentem *Beniowskiego*:

Nie podobало się, że Grabiec spity  
Jest wierzbą, że się Balladyna krwawi,

---

<sup>28</sup> Ibidem, s. 43. Na pewne analogie między Shakespearem a Byronem zwrócił uwagę Adam Mickiewicz: „Bajron, ożywiając obrazy uczuciem, stworzył nowy gatunek poezji, gdzie duch namiętny przebija się w zmysłowych rysach imaginacji. Bajron w rodzaju powieściowym i opisowym jest tym, czym Szekspir w dramatycznym” (A. Mickiewicz: *O poezji romantycznej*. W: *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 58).

<sup>29</sup> J. Słowacki: *Krytyka krytyki i literatury*. W: Idem: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 11: *Pisma proz.* Cz. 1. Oprac. W. Floryan. Wrocław 1959, s. 123. Artykuł miał swój pierwodruk w 1891 roku, Iwaszkiewicz mógł go zatem znać.

Że w całej sztuce tylko nie zabity  
 Sufler i *Młoda Polska*, co się bawi [...] <sup>30</sup>.

Pomysł, humorystycznie zarysowanych, rzekomych braków wykształcenia dramaturga angielskiego mógł mieć swe źródło również w cytowanym już artykule Słowackiego, który w usta Shakespeare'a włożył słowa: „wstyd mię bierze, ja o tym wszystkim nie myślałem... jeżeli się przyznam do niewiedomości, wezmą mnie za ostatniego nieuka...” <sup>31</sup>.

Wracając jednak do zagadnienia ironii, stwierdzić należy za Klinem, iż: „ironia romantyczna wykazuje genetyczne związki z shakespearowską formą ironii, której właściwe są atrybuty obiektywności i realności” <sup>32</sup>.

Ironia tragiczna, obecna w myśli filozoficznej romantyzmu, interpretowana bywała różnie. August Wilhelm Schlegel rozgranicza ironię i tragizm, nie dopuszcza możliwości ich połączenia, „natomiast u Fryderyka Schlegla ironia znaczy tyle, co wyższy stopień duchowości autora, a więc nie może nigdy ustać” <sup>33</sup>. Opozycja między ironią komiczną i ironią tragiczną (jako składowymi ironii romantycznej) polegałaby na tym, że ironia komiczna „przezwyłącza sprzeczność, gdyż dotyczy opozycji momentalnej [...], druga [tragiczna – Ł.K.] dowodzi finalnego uwięzienia człowieka w sprzeczności nieodwołalnej i nieusuwalnej [...]” <sup>34</sup>.

Iwaszkiewicz w swoim poemacie, mimo iż jego naczelną zasadą jest ironia pojmowania nietragicznie, ujawnia już wyraźne predylekcje w kierunku ironii drugiego typu. Wprawdzie postać Hamleta ujmowana jest tutaj z nacechowaniem parodystycznym, jest to jednak element założonej z góry „transcendentalnej błazenady” (choć młody autor nie znał najpewniej tego pojęcia), przejawiającej się przez „parodiowanie albo nieudolne naśladowanie gestów, sposobu mówienia, mimiki postaci, szydzenie z ich powagi i czci, obniżanie godności, wyszydzenie [...]” <sup>35</sup> – w omawianym przypadku przybierającej formę wielokrotnie powtarzanego i odmienianego słynnego zwrotu „być albo nie być”, wskutek czego Hamlet Iwaszkiewicza zmienia się w autoparodię bohatera oryginalnego. W *Młodości Pana Twardowskiego* dochodzi do spotkania obu typów ironii.

<sup>30</sup> J. Słowacki: *Beniowski. Poema*. W: Idem: *Dzieła...* T. 3: *Poematy: Beniowski*. Oprac. J. Pelc. Wrocław 1959, s. 34, p. I, w. 753–756.

<sup>31</sup> J. Słowacki: *Krytyka krytyki i literatury...*, s. 131.

<sup>32</sup> E. Klin: *O programie romantycznym Fryderyka Schlegla...*, s. 12.

<sup>33</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 16.

<sup>34</sup> P. Łaguna: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 61–62.

<sup>35</sup> W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 191.

Ironia tragiczna kształtuje obraz egzystencji ludzkiej na wzór aktora grającego na scenie życia zawsze tragiczną rolę, podczas gdy ironia romantyczna właśnie zasadę gry uznaje za sposób realizowania człowieczeństwa.

Istnieje jednak przypadek graniczny [...], zawieranie się ironii tragicznej w ironii romantycznej. Zasadę spotkania buduje w takiej sytuacji wspólne ironiom odkrycie tajemniczego poplątania losów, konieczności i przypadku, fatum i wolności. O ile jednak ironia tragiczna przedstawia takie splątanie jako nierozwiązywalne i ostateczne, o tyle ironia romantyczna może je zakwestionować, zanegować, wreszcie obrócić w groteskę i śmiech<sup>36</sup>.

Tak też się dzieje. Dylematy bohaterów, będące przedłużeniami tematów dzieł poprzedników, ulegają teatralizacji, wzięte są w nawias i, *deus ex machina*, zniwelowane. Kryje się jednak pod tym zabiegiem drugie dno, które niekiedy daje o sobie znać („Ach, co mnie może Don Kiszot obchodzić / I bajka w smutne drżące arabeski”<sup>37</sup>; MPT, s. 121), jakby autor dosyć miał już przyjętej pozy chłodnego ironisty, którą chce jednak utrzymać do końca poematu<sup>38</sup> (cytowany fragment pochodzi z jego ostatniej części). Finał utworu ujawnia niepowodzenie zamierzeń bohaterów – Hamlet powraca do ojczyzny, nie znalazłszy kandydatki na żonę, Don Kiszot nie odnajduje upragnionej Dulcyniei, a Twardowski, choć dociera do Olony, zostaje jednak ciężko doświadczony przez kochankę-meduzę, tak iż „[...] Odtąd wesołego / Nikt go nie widział. Wszyscy go się bali [...]” (MPT, s. 129). W kilku dygresjach wyraźnie pobrzmiwa ton smutku, a w jednej mowa o nim otwarcie:

I widzę: dusza moja smutkiem ranna

Smutkiem bezdennym; smutkiem każdej doby,  
Smutkiem nad kwiatem i nad tą jesienią,

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>37</sup> „[...] w dojrzałych pracach Schlegla pojawiały się odpowiadające ironii sformułowania: »ironia arabeskowo-groteskowa«, »arabeska«. Pojęcia te przywołują właśnie świat splątanych wyobrażeń, odpowiadają w planie treści bajce jako opowieści o świecie, który może istnieć, jeśli akceptuje się jego założenia” (Ibidem, s. 226). Sam Schlegel pisał: „[...] Szekspir z Cervantesem prowadziliby poufne rozmowy – a Sancho Pansa na nowo żartowałby z Don Kichotem. Byłyby to prawdziwe arabeski – a to one [...] stanowią [...] jedyne w naszej epoce naturalne wytwory romantyzmu” (F. Schlegel: *Rozmowa o poezji*. Przeł. J. Ekier. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 175).

<sup>38</sup> Por. słowa Schlegla, piszącego ironicznie o ironii: „Dalej ironia dramatyczna, gdy poeta po napisaniu trzech aktów niespodziewanie staje się innym człowiekiem, a musi jeszcze dopisać dwa akty końcowe” (F. Schlegel: *O niezrozumiałości...*, s. 200).

Smutkiem złamanej prastarej ozdoby,  
 Kamieni zgasłych, co się już nie mienia  
     Smutkiem, że wszystko jest piękne i mija,  
     Że jesień wszystko w babie lato zwija.

MPT, s. 121–122

Niektórzy myśliciele podkreślali uczuciowe źródła ironii. Georges Palante, referowany przez Reicher-Thonową, podaje jako cechę charakterystyczną:

bolesność ironii [...]. Źródło ironii tkwi w tym, że równocześnie czujemy i rozumiemy, a święcąc porażkę rozumu w śmiechu, zarazem przeżywamy klęskę swojego „ja”. Ironia wypływa więc ze smutku, ma w sobie coś tragicznego i jest uczuciem głębszym niż śmiech<sup>39</sup>.

Tragizm byłby więc, w tym ujęciu, nieodłączną częścią ironii, a np. *Beniowski* miałby go za jednego ze swoich antenatów:

A jednak jemu nie wolno być smutnym w tym poemacie, który miał być „fajerwerkiem” dowcipów i ironii względem wrogów. Tłumi więc smutek i ironizuje. I to jest główną cechą jego ironii, że ze smutku wypływa i w smutek przechodzi<sup>40</sup>.

Podobnie u Iwaszkiewicza, przy czym można to ująć ogólniej: jego twórczość, wypływająca ze smutku, przechodząc przez próbę ironii romantycznej, wraca znów w smutek, którego wyrazicielem będzie ironia losu, dotycząca wielu bohaterów jego późniejszych dzieł. Na razie jednak, jeszcze na gruncie poematu dygresyjnego, ta dyspozycja autora *Czerwonych tarcz* przyczyni się do zaistnienia obok ironii względem postaci czy wydarzeń – również autoironii, tak charakterystycznej przecież dla romantyków, którzy:

<sup>39</sup> G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 31. „W ujęciu Schlegla i Jean Paula jest ona [ironia – Ł.K.] obiektywna, ma charakter rozumowy, nie uczuciowy. [...] Ale już u innych estetyków romantyzmu spotykamy się z podkreśleniem charakteru uczuciowego ironii (Novalis), a u Hoffdinga jest ona również czynnikiem uczuciowym, podobnie jak u Pallante’a, który podkreśla silnie bolesność ironii w przeciwieństwie do bezbolesności śmiechu. Ironię nazywa »córką uczuciową bólu«” (Ibidem, s. 34). Badaczka w przywoływanej książce konsekwentnie podaje błędną wersję nazwiska francuskiego filozofa „Pallante”. Formę ze zbędną geminatą przyjął, zapewne od niej (lub ze wspólnego błędnego źródła), Piotr Łaguna w cytowanej również pracy.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 102. Już Norwid stwierdził: „Ta też książka rymów o różnych wielkich boleściach, nazwana *Beniowskim*, za poetyczny a urwany romans uchodzi!” (C. Norwid: *O Juliuszu Słowackim...*, s. 57).

zrozumieli szybko, że poznanie nie jest możliwe, tak jak nie jest nam dostępny Absolut. Tak rodziła się romantyczna autoironia (*Selbstironie*), wewnętrzna świadomość ironiczna względem tej sfery świadomości, która uczestniczyła w procesie poznawczym. Mistyczny wzlot znajdował nieoczekiwane zakończenie w ironicznym grymasie artysty, jednocześnie działającego i poddającego swoje działanie własnej sceptycznej ocenie<sup>41</sup>.

Iwazzkiewicz wydaje się szczególnie predestynowany do podjęcia tego aspektu tradycji romantycznej. Jego dygresje pełne są zabawnych uwag względem samego siebie i własnych umiejętności pisarskich (na przykład gdy gubi wątek po rocznej przerwie w pisaniu<sup>42</sup>). Oczywiście, nie sposób wykluczyć tutaj pewnego pierwiastka minoderyjnego. Jak pisał Szturc:

Często autor sugerował, że jest jedynie rzemieślnikiem. Ale sugerował tak, bo liczył na to, że jego popisy artystycznej sprawności i przedstawiona moc natchnienia, pozwolą mu jeszcze bardziej urosnąć w oczach czytelnika. „Permanentna parabaza” była więc czymś w rodzaju „transcendentalnej kokieterii”<sup>43</sup>.

Warto również zwrócić uwagę na wszechogarniający całość żywioł fantastyczny. W wykreowanym świecie wszystko jest możliwe, a jedynym warunkiem zaistnienia czegokolwiek jest wola (lub nawet kaprys) autora. Tak tłumaczy się z tego w jednym z początkowych fragmentów:

A i dziwaczne płatanie powieści  
Wybaczenie – niechaj w głowie wam się zmieści,  
Że tu mi wcale nie idzie o ścisłe  
Dziejów otwarcie. Tylko śmieszne myśli  
Do głowy mojej jak motyle przyszłe  
W szaty ubieram. [...]

MPT, s. 11

<sup>41</sup> P. Łaguna: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 38.

<sup>42</sup> Podobny fragment można odnaleźć w *Beniowskim* (p. VII, w. 193–194): „Ale czas wrócić już i do porządku / Przywołać rymy chodzące samopas”. (J. Słowacki: *Beniowski...*, s. 158).

<sup>43</sup> W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 184. Badacz pisze następnie, że „»Permanentna parabaza« miała także i tę funkcję, że czyniła z samego autora swoiste dzieło sztuki” (Ibidem). Ciekawe wydaje się zestawienie Iwazzkiewicza z tym twierdzeniem. Można bowiem traktować z powodzeniem całokształt jego twórczości i życia jak swoiste, niejednorodne, a tak przecież mimo to spójne, dzieło sztuki. Argumentem (możliwym oczywiście do łatwego obalenia) za taką tezą byłoby stwierdzenie, że Iwazzkiewicz nie stworzył jednego *operis magni*, tak więc całokształt pisarstwa można traktować jako łączne dzieło.

Zgadza się to w pełni z koncepcją Schlegla, który „domaga się [...] od poety romantycznego nie tylko wyczucia fantastycznego, lecz także talentu groteskowego [...]”<sup>44</sup>, „Ironia romantyczna [...] była więc przede wszystkim uświadomieniem rangi fantazji jako klucza dającego artyście szansę samorealizacji w sztuce”<sup>45</sup>. Szturc pisze w kontekście technik stosowanych przez Jeana Paula (Richtera) w swej twórczości:

Możliwość żonglowania tematem, wprowadzanie do powieści jej wydawców, czytelników i krytyków było w istocie fantazjowaniem jako ustawiczna gra wyobraźni pisarskiej i racjonalnego oglądu aktu kreacji dzieła. Stąd tworzeniu towarzyszy autodemaskacja, iluzji – deziluzja, humorowi – powaga, przywoływanej tradycji – jej kwestionowanie<sup>46</sup>.

Badacz podkreśla też kreacjonistyczny wymiar doktryny Schlegla. Poeta byłby jak Bóg – stwórcą; z porządku *natura naturata* przechodziłby niejako w sferę *natura naturans*<sup>47</sup>. Wczesna twórczość Iwaszkiewicza stałaby właśnie pod znakiem kreacjonizmu, zarówno *Młodość Pana Twardowskiego*, jak i nieco późniejsza proza poetycka. Ryszard Przybylski dopiero w powieści *Księżyc wschodzi* (z roku 1925) dostrzega przejście od ideału artysty-kreatora (figura Boga Ojca) do ideału artysty-dawcy (figura Syna Bożego), co wiązało się z przewartościowaniem stosunku sztuki do życia i z ostatecznym domknięciem okresu juvenilnej twórczości pisarza, której jednym z głównych patronów był Słowacki<sup>48</sup>.

Mimo zbieżności w technice ironicznej, między Iwaszkiewiczem a autorem *Fantazego* zaznaczają się przecież także pewne podstawowe różnice<sup>49</sup>. Choć ironia Słowackiego robiła na młodym autorze wrażenie

<sup>44</sup> E. Klin: *O programie romantycznym Fryderyka Schlegla...*, s. 23.

<sup>45</sup> W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 73. Por. również ibidem, s. 84–85.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>48</sup> R. Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 122–124.

<sup>49</sup> „[...] ironia romantyczna w twórczości Juliusza Słowackiego jest przede wszystkim problemem Słowa, a nie Litery – zagadnieniem poetyckiego języka, a nie humorystycznej formy [...]” (O. Taranek: *„Dziwadła ekscentryczności”...*, s. 200). U Iwaszkiewicza raczej przeciwnie – to forma była istotniejsza (przynajmniej we wczesnej twórczości). Piotr Mitzner stwierdził „Iwaszkiewicz nie borykał się z, tak dotkliwie odczuwanymi przez dwudziestowiecznych pisarzy, problemami niewyraźności prawdy, nie przeżywał kryzysu słowa, co najwyżej kryzys literackości” (Idem: *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 2003, s. 26). Uzasadnione wydaje się stwierdzenie, iż na *Młodość Pana Twardowskiego* nie wywarła zasadniczo wpływu etyczna warstwa światopoglądu Słowackiego



(wszak korzystał z jej wzorców), nie była jednak w pełni dopasowana do jego charakteru i dyspozycji wewnętrznych<sup>50</sup>. Zmierzył się z nią, chcąc wypróbować jako narzędzie poetyckiego kunsztu, ale po napisaniu *Młodości* Pana Twardowskiego nie powrócił już do niej. Podążył w innym kierunku, co zresztą – w warstwie filozoficznej – zupełnie się z ideami romantyzmu nie kłóciło. Jak zauważa Tadeusz Namowicz, ironia to także:

specyficzne ustosunkowanie się do materii poetyckiej, wyrażające się w przekonaniu, że literatura nie jest nam dana raz na zawsze jako byt ukończony i doskonały, lecz że postrzegamy ją jedynie w nieustannym procesie zmian, właśnie jako „stawanie się”. [...] Dystans wobec własnego dzieła otwiera perspektywę krytycznego przemyślenia własnej twórczości, a tym samym i jej negacji oraz uczynienia następnego kroku ku nieosiągalnemu zresztą ideałowi<sup>51</sup>.

go. Przyjmując taki punkt widzenia, zachowują aktualność słowa Żmigrodzkiej: „Poza poetyckimi eksperymentami Słowackiego etos ironii romantycznej pozostawał więc obcy literaturze polskiej” (M. Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej – po polsku...*, s. 208). Odrębne zagadnienie stanowi kwestia „czystości” realizacji wzorca. Jeśli bowiem obstawać rygorystycznie przy wyznacznikach wprowadzonych przez F. Schlegla, miana romantycznego ironisty można by odmówić nie tylko Iwaszkiewiczowi, ale i Słowackiemu (por. ibidem, s. 200–201).

<sup>50</sup> Nie widać np. u autora *Ucieczki do Bagdadu* tendencji wychowawczych, pouczających czy umoralniających, które badacze wpisują w ironię. Jeśli już – byłaby tutaj możliwa do dostrzeżenia analogia z Byronem, autorem „dzieła wybitnie wychowawczego, najbardziej moralnego w swej niemoralności [...]” (G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 10). Moralność wpisaną we wczesną twórczość Iwaszkiewicza można traktować wyłącznie na zasadzie *à rebours*. Warto w tym kontekście wspomnieć opinię Janiny – żony Czesława Miłosza – przywołaną przez noblistę we wspomnieniach: „Nie znosiła natomiast Iwaszkiewicza, którego uważała za demoralizatora z powodu jego przedwojennych książek, czytanych przez nią i przez jej koleżanki w szkole. Nigdy też nie była u Iwaszkiewiczów na Stawisku, dokąd jeździliśmy ucztować ja i Andrzejewski” (C. Miłosz: *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 48 – zapisek opatrzony datą 7.09.1987), a także wypowiedź samego autora na temat jego *Zenobii Palmury*, utworu, „który mi przysporzył dość dwuznacznej renomy, gdyż za wydrukowanie go w »Skamandrze« wytoczono redaktorowi Zawistowskiemu proces o obrazę moralności” (J. Iwaszkiewicz: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1975, s. 183). Z powodu tej samej powieści poetyckiej jej autor stracił także posadę korepetytora pewnej panny z tzw. dobrego domu (por. ibidem, s. 200). Czy nie jest jednak słusznym przekonanie, że przesadną moralność (która istnieje nawet we wnętrzu niemoralności) imputowali romantykom badacze? Twórcy, również w myśl ironii romantycznej, byli przecież niejako ponad światem, co podkreśla ta sama badaczka: „Chodzi o wzniesienie się artysty nad to, co względne, do wartości absolutnych [...]” (G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 16).

<sup>51</sup> T. Namowicz: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. LVI–LVII.

Nastroje ironiczne w jego nieco późniejszej prozie poetyckiej przez pewien czas będą przejawiać jeszcze analogie z rozwiązaniami stosowanymi przez romantyków, wyraźnie jednak ciąży już ku ironii tragicznej. Wiąże się to z dążeniem do wniknięcia w samą materię życia, do traktowania go jako pierwszego źródła doznań (poprzednio takim źródłem była niewątpliwie literatura, na co sam Iwaszkiewicz wielokrotnie się skarżał). Przemianę autora można i w tym przypadku rozpatrywać w kontekście poglądów Schlegla, który, jak referuje Klin, uważa, iż:

nieskończona wartość sztuki nie przekracza bynajmniej nieskończonej wartości życia. Dlatego właśnie poeta powinien stosować odsu-biektywizującą metodę ironii w stosunku do własnego dzieła sztuki. Żądanie to wypływa między innymi z dążenia do obiektywnej konstelacji romantyka między poezją a rzeczywistością<sup>52</sup>.

Podążając ku ironii tragicznej, nie zrywał więc Iwaszkiewicz swej intelektualnej więzi z romantyzmem. Przejściu owemu patronowali bowiem zarówno Shakespeare i Słowacki<sup>53</sup>, jak i w pewnym sensie – krytyk teorii Schlegla – Søren Kierkegaard, którego pisma autor *Sławy i chwały* poznał bezpośrednio dopiero po II wojnie światowej (przetłumaczył *Bojaźń i drżenie* w 1969 roku, a pięć lat później pierwszy tom *Albo, albo*). Z jego poglądami mógł się jednak zetknąć już podczas swego pobytu na placówce dyplomatycznej w Kopenhadze w latach 1932–1935<sup>54</sup>. Możliwe zresztą, że idee duńskiego filozofa przenikały do umysłu Iwaszkiewicza w podobny sposób, jak to miało miejsce na linii Schlegel – Słowacki, jeśli chodzi o zagadnienia ironii romantycznej.

Przejście świadomości ironicznej Iwaszkiewicza z wzorców romantycznych w tragiczne uwarunkowane było kształtowaniem się jego światopoglądu, może jednak dowodzić również pewnej niedoskonałości samej techniki ironicznej, stosowanej przez romantyków. Świadectwem jej względnej (a zatem nie uniwersalnej) użyteczności w zmieniających

<sup>52</sup> E. Klin: *O programie romantycznym Fryderyka Schlegla...*, s. 17.

<sup>53</sup> „Jest u poety ta »wielka ironia«, [...] staje się ona niemal światopoglądem. Te pierwiastki są podstawą ironii losu, czy ironii tragicznej wielkich dramatów Słowackiego” (G. Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego...*, s. 141).

<sup>54</sup> W przedmowie do własnego tłumaczenia *Bojaźni i drżenia* podaje analogię między poglądami Kierkegaarda a własnymi rozwiązaniami literackimi, zastrzegając „Kiedyś, przed trzydziestu pięciu laty [czyli w roku 1930 – Ł.K.], oczywiście nie mając pojęcia o Kierkegaardzie i nie czytawszy nawet słabego wyboru jego pism, dokonanego dla »Sympozjonu«, wydawanego przez Leopolda Staffa we Lwowie [...]” (J. Iwaszkiewicz: *Przedmowa do „Bojaźni i drżenia” Sorena Kierkegaarda*. W: Idem: *Szkice o literaturze skandynawskiej*. Warszawa 1977, s. 216).

się warunkach zewnętrznych (społeczno-politycznych) i wewnętrznych (świadomościowo-psychicznych) była późna twórczość Słowackiego i przesunięcia w jej obrębie (ironizm i mistycyzm)<sup>55</sup>. Niewątpliwie lektura romantycznych poematów dygresyjnych i próba własnej na tym polu aktywności stanowiły cenne doświadczenia dla warsztatu pisarskiego Iwaszkiewicza. Trudno obecnie nawet wyobrazić sobie twórcę, który nie posiadałby świadomości ironicznej, a jak poucza doświadczenie historii literatury, była ona istotna dla wielu najwybitniejszych pisarzy różnych epok (począwszy od starożytności). Zyskawszy ją, Iwaszkiewicz włączał się niejako w poczet spadkobierców tej wielowiekowej tradycji. Jednocześnie akces taki nieuchronnie prowadził do zainicjowania (a może tylko ułatwiał skonstatowanie) pewnego procesu wewnątrzpsychicznego. Jak pisał bowiem Cezary Wodziński:

Nie ma żadnej innej drogi „poza” ironiczną metafizykę, jak drogi ironii – rozróżniania i poróżniania między byciem i bytem. Spirala ironii, raz w ruch puszczona, jest już nie do zatrzymania i nie do cofnięcia. Nic poza ironią<sup>56</sup>.

Już więc u progu drogi twórczej autor *Bitwy na równinie Sedgemoor* uświadomił sobie tyleż niezbędny dla współczesnego pisarza i brzemienny w skutkach, ile gorzki fakt, że ironia jest, mówiąc za Norwidem „koniecznym bytu cieniem”<sup>57</sup>. Rachunek zysków i strat (lub *nomen omen* blasków i cieni) posiadania tej wiedzy – przynajmniej z punktu widzenia wartości artystycznej wielu jego utworów – wypada zdecydowanie dodatnio.

---

<sup>55</sup> Szturc dostrzegł moment zmieniania wzorców w *Fantazym*. Zob. Idem: *Osiem szkiców o ironii...*, s. 39.

<sup>56</sup> C. Wodziński: *Nic po ironii. Eseje czwarte*. Warszawa 2006, s. 26.

<sup>57</sup> C. Norwid: XXXV. *Ironia*. W: Idem: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 2003, s. 71.

Łukasz Kraj

Romantic Irony in *The Youth of Mr. Twardowski*  
by Jarosław Iwaszkiewicz – in the Light of the State-of-the-Art

Summary

In this paper the author discusses a digressive poem by Jarosław Iwaszkiewicz *The Youth of Mr. Twardowski* with regard to romantic irony – a term introduced to literary studies by Friedrich Schlegel, one of the eminent representatives of early German Romantic period. Iwaszkiewicz draws on the ironic patterns predominantly through Juliusz Słowacki – the master of his literary youth. The transgression of ideas in the literary works is independent on one's familiarity with particular texts, rather – it may issue from a certain historical context as well as social background and familiarity with works by others. Schlegel's assumptions, brought forth in readings of prominent scholars, provide a significant context to Iwaszkiewicz's early works.

Łukasz Kraj

L'ironie romantique dans *Młodość Pana Twardowskiego*  
de Jarosław Iwaszkiewicz – à la lumière de l'état de la recherche

Résumé

Dans l'article l'auteur étudie le poème narratif de Jarosław Iwaszkiewicz *Młodość Pana Twardowskiego* sous l'angle de l'ironie romantique. Ce terme a été introduit dans les réflexions sur la littérature par Friedrich Schlegel, un des représentants les plus importants de la première période de la pensée romantique allemande. Iwaszkiewicz puise le modèle d'ironie surtout par l'intermédiaire du maître de sa jeunesse artistique – Juliusz Słowacki. Le vagabondage des idées dans une oeuvre littéraire se présente comme indépendant de la connaissance des textes concrets, et peut résulter du positionnement dans une situation historique et environnementale données, ainsi que des lectures des médiateurs. Les principes de Schlegel, évoqués entre autres par des experts en matière, s'avèrent être un contexte important de la production littéraire d'Iwaszkiewicz.